



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 1 | 2008

Traditions et temporalités des images

La compassion d'Iphigénie comme formule du pathos des Lumières

Danièle Cohn



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/689>

DOI : 10.4000/imagesrevues.689

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Danièle Cohn, « La compassion d'Iphigénie comme formule du pathos des Lumières », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, document 5, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 02 février 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/689> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.689>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

La compassion d'Iphigénie comme formule du pathos des Lumières

Danièle Cohn

« Si des héros tels que Goethe et Schiller n'ont pas réussi à ouvrir la porte magique qui donne accès à la montagne enchantée de l'hellénisme, si leurs efforts les plus courageux n'ont jamais pu excéder la nostalgie de ce regard que l'Iphigénie de Goethe jette de la Tauride barbare vers sa patrie d'au-delà des mers, que reste-t-il à espérer pour leurs épigones, à moins que soudain, d'un tout autre côté, demeuré à l'abri des assauts de notre civilisation, la porte ne s'ouvre d'elle-même aux accents mystiques de la tragédie et de sa musique ressuscitée? »¹

« Les membres du commando cernent les hommes, (Oreste et Pylade) les désarment et les enchaînent. Ensuite, sous leurs yeux, l'un après l'autre, ils déshonorent la prêtresse (Iphigénie) ; puis sous les yeux de celle-ci ils massacrent les hommes. Enfin ils regardent vers le roi : il attend encore pour voir sur le visage de la prêtresse l'apathie du malheur absolu ; alors il fait un geste charitable et les soldats lui donnent enfin le coup de grâce.... Ah, avant que je n'oublie : le soir, ils iront tous au théâtre pour voir le roi barbare exercer sa clémence sur la scène et, enfoncés dans leurs fauteuils, ils rigoleront bien dans leur barbe »².

- 1 La tradition qui attache la civilisation occidentale à son Antiquité est-elle une nostalgie qui trouve dans la posture élégiaque d'une attente jamais comblée sa seule véritable expression ? L'*Iphigénie* du peintre Anselm Feuerbach (Fig. 1) signifie-t-elle plastiquement notre rapport au passé ? Y a-t-il une origine, cachée mais toujours intacte, qu'il revient à la tragédie moderne – l'opéra wagnérien, *Tristan et Isolde* – de dévoiler, comme le soutient



Nietzsche ? Ou doit-on imaginer, en suivant Imre Kertesz, qu'après Auschwitz il faut renoncer à la fable de la posture méditative autant qu'à celle de la nouvelle tragédie ? S'interroger sur l'édification d'une tradition ne va pas sans une élaboration de ce qui gît au fondement – le primitif – comme de ce qui est la visée de la culture – une société qui moralise la communauté en dépassant une violence originaire. Nous montrerons comment l'*Iphigénie en Tauride* de Goethe a élaboré non pas une tragédie à l'antique mais une formule du pathos pour les Lumières. Notre hypothèse est que notre rapport au passé s'élabore en spirale. C'est ainsi que l'interprétation de l'*Aufklärung* se fait par le biais de ce que Imre Kertesz appelle les romans d'Auschwitz, tout comme celle qu'Aby Warburg a de la Renaissance est induite de son expérience des premières décennies du XX^{ème} siècle. Qu'ils s'appellent les Grecs, le Moyen-Âge, la Renaissance ou les Lumières, ce que nous « devons aux Anciens », pour reprendre la formule de Nietzsche dans *Le crépuscule des idoles*, dépend de notre construction du temps présent.

Warburg : Pathosformel et tradition

- 2 C'est en 1905 que l'historien d'art de la Renaissance Aby Warburg emploie pour la première fois l'expression formule du pathos. Devenue très vite un signe de reconnaissance et de ralliement de la science de l'art hambourgeoise que F. Saxl, E. Panofsky, E. Wind et d'autres développent dans le sillage de Warburg, appliquée par E. R. Curtius à la littérature du Moyen-Âge avec la *Toposforschung*, la formule du pathos ne fait pas pour autant l'objet d'une théorisation systématique ni même d'une justification méthodologique de la part de son auteur. L'évaluation de sa découverte se veut pragmatique. Warburg la fait remonter à ses premiers travaux sur la peinture florentine. À observer les oeuvres de Botticelli et de Filippino Lippi en particulier, Warburg aboutit à cette constatation : la mobilité des corps et des vêtements est intensifiée par l'emprunt fait à des modèles antiques, plastiques ou poétiques. Au fur et à mesure que s'étend son champ d'investigation, Warburg discerne dans l'expressivité dramatique des images, en Italie du Nord du moins, un réemploi de formules du pathos proprement grecques qu'il identifie avec précision en confrontant les pièces antiques et les pièces renaissantes.
- 3 L'expression est un oxymore. Comment le pathos, cette dimension de souffrance, mobile, instable et momentanée qui est la part des affects, de l'émotion, devient-il une formule avec ce que ce terme implique de canonisation et de stockage de préceptes et de règles, dans un mélange étrange de précision scientifique et de conduite magique car il ne s'agit pas de forme – une morphologie des affects aurait été plus évidente –

mais de ce qui est stable, répétable, segment réutilisable et combinable d'une séquence. Il est à remarquer que Warburg recourt dans son travail à ces formules du pathos dans la mesure même où l'expression contient la tension que nous venons d'évoquer. Cette tension est dynamique, elle énonce l'énergie qu'elle cherche à décrire dans les oeuvres. Imitant de manière réflexive les peintres et les sculpteurs, qui usent en créateurs et non en philologues d'un répertoire formulaire, Warburg ne tente pas de constituer un catalogue raisonné. L'iconologie, que la science de l'art met en place, déchiffre dans les images le montage de constructions à l'antique, ce qui lui permet d'imputer les emblèmes de la nouvelle culture à la vivification de formules du pathos. Généalogie des formules, l'iconologie warburgienne est du même coup une archéologie des passions. Ce pourquoi, elle devient une pièce maîtresse d'une véritable anthropologie des émotions. Les images anciennes nous guident aujourd'hui - à l'époque de l'historien d'art - vers un fonds commun à l'humanité, celui de forces primitives qui ont pour nom la peur, le désir, la vie, la mort, et que l'homme n'a eu de cesse de maîtriser, de domestiquer, d'arraisonner peu à peu pour que la raison l'emporte, que les lumières gagnent. Warburg met en évidence, à travers la reprise de certains motifs à la Renaissance la violence, l'inquiétude, l'agitation qui animent les oeuvres grecques. Il critique, dans le droit fil de la lecture nietzschéenne, la vision winckelmanienne d'une noble simplicité et d'une grandeur tranquille des Anciens : application anachronique d'intérêts spirituels et éthiques (la *Stille* piétiste) étrangers au monde antique.

- 4 La thèse de Warburg est que la survivance de l'Antique ne dépend ni de la beauté idéale ni d'une réussite indépassable que les Anciens auraient atteinte d'un coup ; elle a partie liée aux états psychiques de ceux qui à un moment donné de l'histoire les regardent. Les formules du pathos choisies par les artistes le sont parce que leur énergie contribue à briser certaines formules médiévales devenues inadéquates à représenter l'âme de l'homme renaissant. Warburg les appelle souvent des « bâtons de dynamite ». À l'égal des pratiques artistiques, le savoir est un mode d'appropriation. Les études de l'historien d'art relèvent d'une empathie avec les oeuvres qu'il analyse. L'investigation réflexive est la sublimation d'un attrait et l'investissement d'une force. Les enquêtes sur les modes de survivance de l'antique sont mues par la croyance que la vie d'une culture dépend de sa capacité à s'organiser en tradition. Marquée par les violences antisémites de l'avant-guerre puis par l'horreur de la première guerre mondiale³ l'expérience warburgienne détermine son entreprise de mémoire et sa construction d'une psycho-histoire des formes en fonction de la question suivante : qu'en est-il aujourd'hui - dans le temps de maintenant, comme le dit Walter Benjamin - de la possibilité même d'une culture si l'expérience ne peut plus se constituer en tradition ? Qu'en est-il d'un monde qui ne sédimente plus d'expérience ?
- 5 Si, en ce sens, son oeuvre - toute oeuvre - est certes autobiographique, elle l'est par réflexe pour reprendre ses termes, par réflexion d'une souffrance intense qui marque, imprime toutes les mises en formes. Biographique serait plus exact. L'oeuvre de Warburg ne découle pas de sa vie, ni positivement ni négativement. « Le *prôton pseudos* de presque toute la philologie moderne (...) est de partir de l'essence et de la vie, sinon pour en inférer l'oeuvre comme produit du moins pour établir entre eux une oiseuse concordance. (...) Les oeuvres ne s'infèrent pas plus que les actes »⁴. Il est en quelque sorte indiscernable de savoir si sa sismographie personnelle précède et informe l'enquête ou si au contraire l'enquête déclenche son sismographe intérieur. Les cauchemars de Warburg s'alimentent à une *Einfühlung* pour certaines manifestations des structures psychiques élémentaires. Combinant un espoir conservé dans l'avenir de

la culture et une sensibilité extrême aux illusions d'un progrès de la civilisation, Warburg en tient pour une raison exposée aux forces irrationnelles. En affinité avec un siècle dont il ne connut que les débuts – il meurt en 1929 –, Warburg intensifie le pathos de la connaissance par une appréhension attentive des énergies affectives qui traversent l'humain. Se revendiquant un *Aufklärer*, il ausculte les tréfonds des âmes de la Renaissance, guettant à partir de ses expériences historiques propres, les soubresauts des processus de civilisation à l'oeuvre dans les relectures florentines ou germaniques de l'Antiquité. Plongeant dans les affres de la folie, il accorde au médecin que le critère de sa guérison soit sa capacité à reprendre une activité scientifique d'historien. La *Conférence du serpent* est un travail de remémoration qui perlabore un matériel ethnographique, un savoir d'historien d'art, et les angoisses du maniaco-dépressif. Warburg s'accepte double, nymphe extatique et dieu du fleuve endeuillé. L'idée lui vient que l'activité du savant psychohistorien est de l'ordre d'un réflexe autobiographique ; l'enquête dans le monde des images retrouve au miroir « la schizophrénie de l'Occident ». De lui-même, il se plaisait à dresser un portrait double, comme si l'auto-portrait dans le dédoublement qu'il imprime pour se réaliser aboutissait au portrait du double. (*Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischem Reflex abzulesen versuche: die ekstatische Nymphe (manisch) einerseits und der trauernde Flussgott (depressiv) anderseits als Pole zwischen denen der treuordnend eindrucksempfindliche seinen tätigen Stil zu finden versucht. Das alte Contrasto-Spiel: Vita activa und vita contemplativa*)⁵. Le dédoublement est en l'occurrence une polarité constitutive dans laquelle vient s'ajouter une histoire personnelle, faite de contingence et de nécessité.

Iphigénie : une formule du pathos des Lumières

- 6 On ne compte pas les reprises théâtrales et musicales d'*Iphigénie* au XVIII^e siècle. Nous soutiendrons qu'il s'agit là d'un véritable motif : il trouve sa réalisation la plus haute dans *Iphigénie en Tauride* de Goethe, les *Iphigénie* de Gluck en sont en quelque sorte l'annonce musicale. Que le siècle des Lumières confie à l'Iphigénie grecque la lourde tâche d'incarner « la pure humanité qui expie toutes les infirmités humaines » *Alle menschliche Gebrechen / Sühnet reine Menschlichkeit*, comme dit Goethe dans sa dédicace à Krüger, mérite explication. Que ce soit cette survivance-là de l'antique que nous interrogeons aujourd'hui, aussi.
- 7 Secouée par un rêve sinistre qui lui annonce la mort de son frère Oreste, Iphigénie sauvée par Artémis et devenue la prêtresse du temple de la déesse sur les rives de Tauride, prend à témoin le chœur de ses gémissements funèbres, de ses plaintes privées de lyre (*aluroi elegoi*). Le chœur, dont la nostalgie est ensuite comparée à celle de l'oiseau alcyon qui pleure son époux dans ses chants⁶, lui renvoie « le barbare écho du thrène des morts », ce chant « asiatique » auquel s'oppose l'éclat du péan grec⁷. Ainsi commence *Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Vouée au deuil, exilée de sa terre natale, celle qui fut sauvée de la consécration exigée pour que partent les nef grecques, règle un rituel de mise à mort des étrangers qui font naufrage sur les rives de Tauride. Étrangère elle-même, prisonnière du roi Thoas, la fille d'Agamemnon se plie aux coutumes d'un culte barbare qu'elle dénonce comme tel et se lamente. Quand Oreste, accompagné du fidèle Pylade, arrive, il est déjà délivré des Erynies, il vient sur le sol de Tauride envoyé en mission par les dieux, pour s'emparer de la statue

d'Artémis, et acquitter définitivement la dette de son matricide, Iphigénie reconnaît vite son frère et cherche à le sauver, à se sauver avec lui mais il n'est pas dans son pouvoir d'y parvenir. Seule l'intervention d'Athéna autorise leur départ. Elle contraint Thoas à se soumettre à la fatalité qui régit le sort de tous les humains, Iphigénie et Oreste embarquent et s'éloignent. La malédiction qui poursuivait les Tantalides est définitivement écartée.

- 8 Les vers de Goethe répondent à ceux d'Euripide. Dans le monologue qui ouvre la pièce, l'Iphigénie de Goethe énumère elle aussi ses malheurs : son exil, la part féminine de la condition humaine, la servitude enfin. Elle sert la déesse qui l'a sauvée. Sa pudeur, son silence s'accordent à la consécration qu'elle accepte mais sans concevoir de prix pour ses services, sans faire reproche d'aucune ingratitude elle laisse passer l'aveu de sa répugnance. Elle est en souffrance, l'humanité qu'elle répand autour d'elle lui est extérieure. Elle murmure contre une liberté enchaînée à trop de dépendances, contre une vie à l'ombre des deuils, aussi grise que le royaume des morts. La perte de son ancrage natal la désespère. Elle appelle de ses vœux une Grèce qui a dans sa rêverie mélancolique le visage de son enfance et de ses bonheurs fragiles, les contours du palais d'Agamemnon et les traits d'une famille maudite - Iphigénie connaît le sang qui est le sien, les meurtres qui scandent sa généalogie - à laquelle elle demeure cependant attachée. « *Doch bin ich, wie im ersten, fremd* ». Le sentiment d'étrangeté nourrit la *Sehnsucht* qu'elle éprouve et cadre le paysage de l'action dramatique : un temple, dans un bois et la mer devant les yeux (comme l'a remarquablement fait voir Klaus Michaël Grüber dans sa mise en scène). La posture, très plastique, winckelmanienne, d'Iphigénie sur le rivage marque l'intensité de l'attente. « *Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten/ Und an dem Ufer steh'ich lange Tage/ Das Land der Griechen mit der Seele suchend* »⁸. Goethe s'approprie donc la plainte de l'Iphigénie grecque. Il se coule dans cette tonalité de la douleur que les Tragiques grecs, Euripide en particulier qui consacre tragédie après tragédie de longs développements au deuil, réservent aux femmes, (comme l'a très bien montré Nicole Loraux dans son livre)⁹ : Iphigénie a en effet sa place aux côtés de Cassandre, Antigone, Hécube, Andromaque, Alceste, ou Electre. Le pouvoir incantatoire des pleurs, qui marque tant de passages d'une grande intensité lyrique dans les pièces anciennes est enchâssé dans les vers de Goethe. Comme si le poète avait été sensible à la musique étrangère de la plainte qui résonne dans la tragédie grecque et avait éprouvé la nécessité de la restituer. Et ce bien avant que les études savantes ne le mettent en évidence à la suite de Nietzsche. (Car c'est bien Nietzsche qui a raison contre Wilamowitz même s'il ne crédite pas l'*Iphigénie en Tauride* de Goethe de ce dont nous la créditons). La formule du pathos antique intensifiée ici par Goethe est musicale. A l'instar des peintres de la Renaissance qui avaient découpé le motif du mouvement, Goethe détache le motif de la plainte et l'orchestre dans la psalmodie du pentamètre iambique. La plastique de la posture n'est en fait qu'un décor, qui concorde avec le temple, le bois sacré et la mer, un paysage intérieur historiquement daté par une conception allemande de la Grèce. Et la guerre de Troie, d'emblée présente dans la pièce puisqu'elle est à l'origine de la séparation d'Iphigénie d'avec les siens, n'est de même qu'une circonstance, au sens où Goethe disait de ses poésies qu'elles sont des poésies de circonstance.

- 9 Cependant même s'il reprend à son compte le thème du malheur féminin instauré par une division ancestrale de l'intérieur et de l'extérieur selon laquelle les hommes font la guerre, tuent et meurent, et les femmes sont endeuillées, la raison véritable de l'endeuillement d'Iphigénie tient dans la pièce de Goethe à un exil de l'âme à elle-

même, qui est peut-être la part féminine de toute âme. Iphigénie croit, au commencement de la pièce, à son désir de la Grèce. Il lui faut apprendre que cette image d'un lieu, d'un sol où habiter trompe son âme. La terre grecque à laquelle elle aspire a pour nom l'Idéal. La satisfaction de son âme ne saurait se contenter de la joie des retrouvailles avec son frère et d'un retour sur les lieux de sa race. La guérison du mal dont se languit la jeune fille passe par une réconciliation avec soi-même, le retour n'en est que l'image. L'essentiel est la *Bildung* qui conduit Iphigénie vers elle-même. La plainte est encore adressée à Artémis, mais Iphigénie débat avec elle-même. Repliée et pensive comme les statues grecques, elle n'en a pas l'autarcie, car elle se penche en elle-même et tend l'oreille pour écouter sa plainte. « La plainte apprend » comme l'énonce le huitième *Sonnet à Orphée* de Rilke.

- 10 Ainsi Goethe ne se contente pas de transmettre. Par sa pièce de théâtre, la formule du pathos qu'est la plainte devient la formule du pathos d'Iphigénie. Goethe invente ainsi une formule du pathos des Lumières. Iphigénie est le lieu où nous pouvons observer comment une ancienne formule du pathos se mue par intensification en une nouvelle. La survivance de l'antiquité a lieu mais le projet warburgien se trouve en quelque sorte radicalisé par la création artistique de Goethe : nous comprenons grâce à lui que notre Antiquité c'est l'*Aufklärung*. (Le travail de Warburg est d'ailleurs très strictement une perspective type *Aufklärung*, la Renaissance est conçue dans le cercle de la *Kunstwissenschaft* comme un moment de l'histoire des Lumières, l'enquête sur les émotions fait partie de l'histoire de la raison ou de la culture. Cassirer avec Freud, la *Philosophie des formes symboliques* avec *Malaise dans la civilisation*). Les modifications que subissent tous les personnages et par là l'intrigue sont des éléments très importants dans cette invention. C'est malgré tout - nous semble-t-il - autour de la musique, de la nature musicale de cette formule que se joue la bascule d'une formule du pathos vers l'autre. Nous soutenons que Goethe a su écouter le cri de deuil cet *aiai* modulé en *aei* et indéfiniment répété par les femmes en pleurs, le son de la flûte qui l'accompagne. Parce qu'il a été capable d'entendre dans ce cri une voix qui chante, il a pu absorber dans la sonorité de ses vers la lamentation, le thrène, et la porter à l'harmonie. Ce faisant il comprend en poète ce que Nietzsche comprendra et écrira clairement : il n'y a pas d'antagonisme entre le dionysiaque et l'apollinien, il y a une complémentarité, une complicité entre le chant lumineux d'Apollon et les accents étrangers des cris de la plainte. La lyre et la flûte peuvent s'accorder. Là se tient le lyrisme tragique, dans la mise en forme de l'élégie. Comme le dit Charles Segal, il faut renoncer à la distinction homérique entre lamentation et gémissement, la tragédie fait des pleurs eux-mêmes une sorte de chant. L'Iphigénie en Tauride goethéenne transforme le thrène antique en chant de réconciliation, de guérison, et de compassion. Ce faisant, elle le surexprime. La plainte connaît ici un nouveau destin.
- 11 Arrêtons-nous un moment sur les variantes que Goethe constitue par rapport au modèle d'Euripide. Chez Goethe, l'action se déroule uniquement sur le plan humain, il n'y a pas de seconde scène sur laquelle les décisions des dieux détermineraient la vie des mortels. Les personnages ont donc une liberté et peuvent se déterminer. L'éloignement de soi à soi ne caractérise pas seulement l'héroïne mais vaut aussi pour Thoas et Oreste qui prennent de ce fait un tout autre relief et participent du motif d'Iphigénie. Goethe modifie et son Thoas et son Oreste. Il va beaucoup plus loin que le livret de l'opéra de Gluck. C'est avec les parties orchestrales de l'opéra que son texte consonne, quand la parole s'abolit dans le silence, que les instruments prennent le relais et que la mélodie pure s'élève pour dire les sentiments au-delà des mots. Il

franchit un degré par rapport à Gluck dans l'humanité sublime attribuée aux protagonistes avec le rôle qu'il accorde à Thoas, le roi barbare. Le Thoas de Gluck est encore, sur le modèle d'Euripide, un Scythe guerrier, anxieux, et vengeur, obsédé de rêves sanguinaires et vengeurs. Goethe invente un Thoas amoureux d'Iphigénie. Profondément séduit par sa mélancolie et sa bonté, il accepte pour elle d'abandonner progressivement la *Weltanschauung* de son peuple, il se dépouille de ce qui est sa qualité propre, son appartenance à un ethos local, la *Sitte* invoquée à plusieurs reprises, et se laisse guider vers une universalité plus grande qui est aussi une humanité plus profonde. Son personnage dessine bien avant l'arrivée d'Oreste le rôle d'éducatrice morale-esthétique d'Iphigénie. Mais la force de l'invention de Goethe, ce par quoi le personnage est convainquant et pas simplement émouvant tient à ce que de lui-même par un mouvement de la conquête de son autonomie, il finit par accorder le départ d'Iphigénie. Le dernier acte est d'ailleurs entièrement concentré autour du roi de la Tauride, et de ses relations avec Iphigénie dans la version goethéenne. Thoas exige la vérité, dénonce le mensonge dans lequel elle veut l'entretenir sur l'identité des deux étrangers, met à nu la sophistication qu'elle déploie pour ruser avec les obligations du culte. Il lui demande de reconnaître qu'ils sont des égaux, et récuse l'idée que la grécité lui attribuerait une supériorité de naissance. Aussi quand Iphigénie décline enfin les liens qui l'unissent à Oreste, lui renvoie-t-il ironiquement que la barbarie est également partagée des deux côtés de la mer. « *Du glaubst, es höre/ der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme/ der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus, / der Grieche nicht vernahm?* »¹⁰. Son insistance rabat la morgue de la fille d'Agamemnon, elle empêche Iphigénie de tomber dans la compulsion des Atrides à la trahison et au meurtre. Thoas passe en même temps qu'Iphigénie, de la minorité à la majorité, pour emprunter les termes de Kant. La résistance de Thoas à la supplique d'Iphigénie est en effet très forte, le prix à payer pour lui est très élevé et son acceptation est d'autant plus noble. « *So geht! Nicht so, mein König! Ohne Segen, /in Widerwillen, scheid'ich nicht von dir./ Verbann'uns nicht/ Ein freundlich Gastrecht walte/ Von dir zu uns: so sind wir nicht auf ewig getrennt und abgeschieden. Wert und teuer/ Wie mir mein Vater war, so bist du's mir, / Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele* »¹¹. Iphigénie a dû monter à l'autel à Aulis, abandonnée par un père qu'elle aimait, dont elle aimait le pouvoir et la gloire. Quand la voie du retour s'ouvre enfin, elle refuse que son départ soit une séparation. Dans son âme, écho du *mit der Seele suchend* initial, l'image de la Tauride vient compléter celle d'Argos, celle de Thoas celle du père. Mieux, ces nouvelles images signifient pour Iphigénie sa délivrance d'un passé obsédant, la fin du deuil en bref. C'est pourquoi elle en a tant besoin. C'est ce qui fait aussi, je crois, l'extrême beauté de la fin de la pièce, sa lumière. Iphigénie refuse le *So geht!* qui est un rejet, elle y répond par un *Leb' wohl!* qu'elle répète une fois encore en attendant le sien. Quand Thoas prononce à son tour le *Leb' wohl*, leurs voix enfin se croisent, se mêlent et se fondent dans l'écho d'un *Leb' wohl* mutuellement consenti, et non pas arraché. Le tragique s'est déplacé de la plainte d'Iphigénie plaintive à la générosité de Thoas. *Iphigénie en Tauride* ou l'assentiment. Les corps ont changé leur posture, immobiles et figés au début de la pièce, ils sont maintenant tournés l'un vers l'autre - dans ce langage des gestes auquel Goethe prêtait tant d'importance. Le vent gonfle doucement les voiles des bateaux, *Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an* (les adjectifs insistent, hold, sanft und lind) il n'y a pas eu besoin d'immoler un innocent pour cela, la guerre de Troie est définitivement finie. L'amitié a remplacé le meurtre (*die alte Freundschaft*). L'unisson est atteint. La décharge a lieu dans le pardon. Les lumières ou le consentement.

- 12 La version que Goethe présente du personnage d'Oreste ne fait que corroborer ce que nous venons de voir avec Thoas. Dans la droite ligne des choix opérés par Gluck, Goethe insiste sur l'amitié d'Oreste et de Pylade. La *philia* ici restituée (célébrée y compris dans le rapport Pylade/Iphigénie)¹² semble résonner des airs de l'opéra - en particulier dans la version qu'en donnèrent Hermann Prey et Fritz Wunderlich. Mais son Oreste gagne en intensité dans la mesure où il est encore livré aux Erynies, quand il aborde la Tauride. La violence que subit Oreste, cette torture de l'âme à laquelle il ne répond plus que par des rêves de mort comme seule délivrance possible n'est pas racontée mais vue. « *Ich bin Orest! und dieses schuld'ge Haupt/ Senkt nach der Grube sich und sucht den Tod: / In jeglicher Gestalt sei er willkommen!* ». acte III, sc. 1, v. 1082-1084
- 13 « *Doch hör'ich aus der Ferne hier und da/ Ihr grässliches Gelächter...Durch Rauch und Qualm seh'ich den matten Schein/ Des Totenflusses mir zur Hölle leuchten.* »¹³. Goethe brave en cela les règles classiques, il montre la défiguration, la souffrance insupportable. Son Oreste est une réponse théâtrale au débat sur le Laocoon. Chargé du poids de ses crimes, délirant, cliniquement fou (dans les représentations montées à Weimar de la pièce, Goethe jouait toujours le rôle d'Oreste) Oreste est guéri non par la volonté d'Athéna - qui règle le conflit dans le scénario antique - mais par l'amour de sa soeur dans une conversion salvatrice qui a lieu sur la scène. « *Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,/ Zum Tartarus und schlagen hinter sich/ Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.* »¹⁴. Pathosformel qui peut s'ajouter aux ménades d'A. Warburg, l'Oreste goethéen est une sorte de souvenir de l'Antiquité dans l'*Aufklärung* qui s'installe peu à peu dans les âmes des personnages. Là encore, Goethe transpose dans une configuration moderne le motif très puissant dans la tragédie grecque du passage d'un ordre ancien à un ordre nouveau. Le tragique est le lieu d'une archaïcité. Nicole Loraux, que nous avons déjà citée, montre comment la cité tient le tragique sur les bords de la vie politique et réserve à l'horreur qui règne en maître dans la vie des mortels le temps du spectacle tragique. De même en donnant un tel relief à Oreste, Goethe rappelle les ténèbres de la folie (des *Wahnsinns Finsternis*) qui minent la clarté du soleil. Il assigne ainsi par sa nouvelle *Pathosformel* aux Lumières la tâche de ne pas oublier ce dont les hommes sont aussi capables. C'est à mon sens ce que signifient les vers de la sc. 2 de l'acte III : Oreste, croyant aborder la rive du Léthé, dans une ultime hallucination avant que la guérison ne se fasse sentir convoque l'assemblée de son ascendance à lui souhaiter la bienvenue au royaume des morts. Oreste guéri témoigne de la folie meurtrière des hommes, c'est à ce titre qu'il appartient pleinement à une *Pathosformel* des Lumières. Il témoigne de la puissance des forces originaires que la raison doit apprivoiser pour mieux les juguler.
- 14 Repoussant la tentation de la haine « *O dass in meinem Busen nicht zuletzt/ Ein Widerwillen keime! der Titanen,/ Der alten Götter tiefer Hass auf euch, / Olympier, nicht auch die zarte Brust/ mit Geierklauen fassel!* »¹⁵, Iphigénie entend résonner le chant antique, le chant des Parques (*das alte Lied, das Lied der Parzen*). Un chant qu'elle avait oublié et qui revient, un chant terrible, qui fait sonner la peur et que Brahms a mis en musique. C'est la seule fois où le chant suspend le déroulement de la pièce, à la clôture de l'avant-dernier acte avant que l'unisson du consentement n'imprime dans l'oreille une autre mélodie. Remontée de l'enfance, le chant fredonné par la nourrice terrifiait les enfants d'Agamemnon. Crainte et pitié produisent la catharsis aristotélicienne. Le surgissement du *Lied* n'indique-t-il pas que la musique règle ici les affects, assure l'*Entladung* nietzschéenne, bref que la formule du pathos se doit d'être musicale? On se souvient des difficultés que Goethe éprouve dans la rédaction de son drame. Il appelait son

Iphigénie « mon enfant de douleurs »¹⁶. Pour « adoucir l'âme, délier - accoucher - les esprits et rappeler les lointaines figures », il avait, de manière propitiatoire, convoqué à son berceau des musiciens. Mais la pièce se révéla longtemps inachevable. Goethe écrivit d'abord une première mouture en prose, qui le laissa dans une sorte d'attente. Il emporta en Italie son *Iphigénie* imparfaite et décida de la transcrire en vers. « L'enfant douloureux » tendait vers sa forme: « la pâte lève, la métrique balbutiante se métamorphose en harmonie continue ». Le drame d'Iphigénie retrace dans le déploiement de son action le parcours de sa mise en forme. Le tourment de la séparation - il en va d'une séparation d'avec soi-même qui se module en divers registres - se dit dans les repentirs formels, l'hésitation du rythme dont parle Goethe. Achevée, l'*Iphigénie en Tauride* est un accomplissement. Freud, recevant son prix Goethe en 1930, l'appelait l'oeuvre peut-être la plus « sublime » de Goethe. « Goethe fait que la catharsis s'accomplisse dans une explosion passionnée de sentiments, sous l'influence bienfaisante d'une compassion pleine de tendresse »¹⁷. Si l'on reste dans une perspective freudienne, le temps de la pièce ne correspond pas à une contrainte dramaturgique, il est le temps d'une cure. Le drame se joue dans l'âme des personnages comme dans celle de leur auteur, il met en scène et constitue une « aide psychique » comme dit encore Freud. On a voulu en interpréter la beauté au regard du motif « éclairé » de la liberté morale. Le registre de la pièce est bien plus celui de la compassion, comme le dit Freud, que celui de la loi morale kantienne. N'est-ce pas là cette « annonciation » qu'intime la dédicace ultérieure de son oeuvre (à Krüger, 31 mars 1827) : « *Liebevoll verkünd'et weit:/ Alle menschlichen Gebrechen/Sühnet reine Menschlichkeit* ». L'harmonie continue que Goethe entendait monter dans la réussite de la métrique est une sérénité de l'âme. Celle-ci n'est pas retrouvée mais conquise. La plainte qui fut celle d'Iphigénie s'est transformée en action de grâces. Iphigénie quitte la Tauride avec la gravité noble de qui a obtenu non pas une victoire mais que l'unisson des âmes achève cet oratorio.

- 15 La lyre d'Orphée a su accorder aux Muses le chant funèbre de l'élégie. Tasso, autre Orphée, dit : « *Die Träne hat uns die Natur verliehen, / Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt/ Es nicht mehr trägt - Und mir noch über alles - / Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede, / Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen* »¹⁸. Le deuil est musique, les Grecs dans leurs tragédies le faisaient chanter, il y a une Muse de la lamentation. Tel est le pathos grec qui mobilise la sensibilité de Goethe, non pas comme le dit si bien le poète de la Jérusalem délivrée, les larmes et le cri de douleur, mais la mélodie et la parole qui sont le fait du poète. Que Goethe ait été sensible à la folie du deuil, à la beauté musicale du thrène, se laisse percevoir tout au long de son oeuvre, et jusqu'au soir de sa vie dans la *Trilogie der Leidenschaft* dont le troisième terme s'appelle précisément *Aussöhnung*. Mais nous espérons avoir montré sa compréhension de l'essence de la tragédie grecque. Goethe lui a inventé une survivance dans son *Iphigénie*, non pas tant parce que le sujet en est emprunté aux Grecs mais parce qu'à l'instar des Anciens il a su dans cette pièce donner forme aux pleurs en les mettant en musique. Quel est le contexte musical dans lequel cette Iphigénie prend place ? Le débat fait rage sur la nature de l'opéra dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle et sur les rapports de la musique et de la parole. Gluck, à la suite de Rousseau, conformément aux principes développés par le Français dans ses écrits sur la musique, de la Lettre sur la musique française au Dictionnaire en passant par ses Fragments d'observation sur l'*Alceste* de Gluck, cherche à faire entendre le discours du sentiment et a su résoudre ce que Rousseau appelle « ce grand et beau problème qui consiste à faire chanter la langue et parler la musique »¹⁹. Si la

référence à la musique est apparue quasi naturelle dans l'analyse de l'Iphigénie goethéenne, c'est que cet ouvrage appartient pleinement – paradigmatiquement – aux Lumières. À la musique est confiée l'expression de l'âme, le « discours du sentiment », à elle aussi revient le mérite d'être au plus près de l'origine. Goethe fait chanter la langue. Cette langue, qui résonne d'une tonalité grecque, est moderne parce qu'elle enchâsse l'éclat de la compassion, valeur centrale et caractéristique des Lumières. Or Rousseau a accordé à la pitié une place à part dans le registre des sentiments : sentiment naturel, la pitié est le socle de la socialité comme de la moralité. Elle s'avère également un outil efficace dans l'éducation des individus, un outil esthétique au sens étymologique du mot, auquel les arts se doivent de recourir pour participer de l'avènement d'une raison sensible. Quand Nietzsche vitupère dans la Naissance de la Tragédie contre le rousseauisme, quand il dénonce une nostalgie de l'idylle qui fait manquer la véritable origine de l'opéra au nom d'une pitié dangereuse, il vise toute une conception du monde²⁰. Il y voit – à cette époque de sa vie – une déviation ancienne, socratique et alexandrine, dont l'*Aufklärung* est un avatar. Il leur oppose la tragédie grecque, plus exactement le mythe tragique. Les espoirs placés dans Wagner – c'est au *Tristan et Isolde* de Wagner qu'il se réfère, et plus particulièrement à la mélodie de l'*oboe da caccia* du berger qui à l'acte III guette l'arrivée de la nef d'Isolde – naissent du pouvoir que Nietzsche prête à l'opéra wagnérien de renouer avec le tragique et de rompre avec le principe de pitié.

Tragédie, pitié, Lumières : comment enchaîner après Auschwitz ?

- 16 Les Lumières ont cru parer au mal par la pitié, à la violence par la réconciliation. Ce faisant elles souhaitaient s'inscrire dans un héritage et donner les moyens d'en déployer les possibles jusqu'au point le plus haut. La culture occidentale pouvait ainsi s'halluciner dans la schizophrénie métaphorisée par Warburg, après d'autres : tragique et compatissante, grecque et chrétienne, dionysiaque et apollinienne (l'on pourrait convoquer bien d'autres polarités). L'ironie amère avec laquelle Kertész propose sa version de la fin d'*Iphigénie en Tauride* démonte l'illusion dans laquelle cette version compassionnelle de la tragédie antique a rêvé de nous installer. La compassion est devenue obscène, fonds de commerce qui ne peut plus trouver d'acheteur, d'une *Aufklärung* répandant son programme d'éducation esthétique de l'humanité. Et la tragédie impossible. Terreur et pitié, disait la poétique d'Aristote, réconciliation par l'efficace de la pitié, disent les Lumières de l'Iphigénie de Goethe au Parsifal wagnérien. Le destin se fait consolateur, de l'*Auflösung* à sa métamorphose en « *Erlösung* » pseudo-chrétienne. Il peut alors concourir à la *Bildung*, une *Bildung* pour souvenirs scolaires et citations de mémoire, affadie à l'instar d'un tragique qui débouche sur un demi-happy end. La *Bildung* est une construction trop admirablement résolutive, elle absorbe les chocs, gomme les erreurs, apaise les peurs. Elle réconcilie. Olympienne, elle fait renoncer, elle annule le tragique dans une *Aufhebung* qui promeut une sérénité lumineuse. *Le Chercheur de traces* d'Imre Kertész met une férocité véritable à dénoncer l'*Iphigénie en Tauride* hissée au grade de chef d'oeuvre du classicisme allemand, « Verbiage pseudo-classique, romantisme à deux sous ». Kertész met en pièces la version goethéenne. Comment un rescapé des camps pourrait-il croire à cette consonance finale ? L'homme rentré d'Auschwitz connaît l'autre fin, l'histoire vraie. La

tradition, ce merveilleux pouvoir d'enchaîner qui arme une culture, peut-elle survivre dans un monde qui a fait et connu les camps ? Que reste-t-il ? En aucun cas, les vers apaisants de Goethe ou la mélodie infinie de Wagner. Des traces, peut-être. Il faut devenir envers et contre tout et tous – comme le dépeint le roman – chercheur de traces, arpenteur de la douleur. Et c'est ainsi que Kertesz, semblable « à une martre pelée qui aurait survécu à la grande extermination », écrit pour ne pas « être englouti par le torrent sale de ses souvenirs, en maîtriser l'odeur »²¹.

- 17 Sans pitié, sans destin. Car l'absence de destin instaurée par les camps signe la fin de la tragédie. « J'appelle destin une possibilité de tragédie, de chute, d'échec dans l'action. C'est le destin classique, dans lequel on se reconnaît soi-même, ainsi que ses fautes, sa grandeur et ses particularités. On reconnaît les Dieux, pour rester dans la tragédie grecque. Avec l'absence de destin, tout cela n'existe plus. C'est aussi la fin de la tragédie »²². L'injonction pindarique glorieuse qui vaut pour le motto de Goethe *Deviens qui tu es* s'inverse en patient et tenace « deviens ce que tu n'es pas ». Développement négatif, dit Kertesz.
- 18 Sans pitié, sans destin mais en écrivant. Peut-on raconter ce que l'on appelle "l'enfer" des camps? La question ainsi posée induit en général une réponse étrangement convenue : on ne saurait faire un récit de l'enfer. Or Imre Kertesz s'applique à montrer comment l'expérience vécue des camps s'est malgré l'horreur inscrite dans une temporalité qui parvenait parfois à retarder la catastrophe, en repoussant sa réalisation d'emblée. Jusque dans les camps, le temps a pu demeurer un principe d'identité et, par là, d'intelligibilité. « Le temps, ça aide...à tout...le temps de passer une étape, de l'avoir derrière soi, et déjà arrive la suivante...Si les choses ne se passaient pas dans cet ordre, si toute la connaissance nous tombait dessus, sur place, il est possible qu'alors ni notre tête ni notre cœur ne pourraient le supporter »²³. Dans les camps, il y a encore « du » temps. Et après Auschwitz, pour ceux qui rentrent, il y a un temps d'après, qui cadre l'expérience du sujet. « Je n'ai pu concevoir Auschwitz qu'à travers l'expérience vécue du totalitarisme qui a suivi. La technique par laquelle les hommes peuvent se métamorphoser complètement sous une dictature. La manière dont ils cessent d'être, par exemple, à l'image de l'homme du siècle précédent. C'est ce que j'ai senti de façon immédiate à même la peau »²⁴. Muni de l'expérience communiste, Kertesz s'attelle à la tâche de « représenter l'histoire comme fiction. Il faut préparer Auschwitz dans la langue, accepter que l'invention nécessaire d'Auschwitz bouleverse forme et contenu. « Comment représenter l'histoire comme fiction ? Si je veux faire cela, il me faut recréer le monde entier. Il me faut donc inventer Auschwitz et inventer Auschwitz, cela signifie préparer Auschwitz dans la langue »²⁵. Le « roman d'Auschwitz » fait saisir que la fin de la tragédie n'est pas un gain mais la mort d'une liberté qui doit se vivre désormais comme une absence de destin, seul destin offert à celui dont la responsabilité se définit par la survie.
- 19 Reste le temps. Survivre par le temps, grâce à lui. Intervenir sur le temps, subir le temps, utiliser le temps pour résister. Le temps qui résiste. Les romans de Kertesz s'appliquent à décrire comment « on devient ce qu'on n'est pas », « romans de formation » monstrueux, les seuls que l'on peut écrire après Auschwitz, avec Auschwitz car ils acceptent l'horreur, ils l'inscrivent. La contrainte de la linéarité chronologique que Kertesz s'impose comme règle d'écriture est affaire de moralité, elle respecte le fait qu'il y a du temps et que ce temps est malgré tout le destin fondamental de celui qui s'est vu privé de destin mais qui a survécu. Il ne s'agit en aucun cas de « résolution ».

Cette fable-là ne marche pas, pas plus que celle du renoncement ou de la compassion. « Je dois imposer le temps à mon héros négatif comme un poids pesant, écrasant. Car ce héros a été circonscrit par la société, par la vie et finalement aussi lui-même. Tout ce qui le détermine est imposé de l'extérieur, son identité n'est pas sa propre identité, son destin n'est pas le destin qu'il s'est choisi et les situations dans lesquelles il s'engage, il ne peut pas non plus les déterminer. Je me suis finalement décidé pour un modèle temporel linéaire. Un modèle ingrat, parce que sans brillant, mais c'est pour cela qu'il est vrai. Dans cette décision, c'est avant tout la musique de Schoenberg, la technique des séries, qui m'a influencé. Là dans la composition, règne un monde total. Les tons sont déterminés de l'extérieur et doivent être composés en direction de la fin selon une succession bien programmée »²⁶.

- 20 Au système qu'impose Auschwitz répond le principe de composition qu'est la série dans l'exposition dodécaphonique. Contrainte de structure, nécessité qui ne laisse pas de place au hasard. Dérouler la série dans l'ordre qu'impose le coup de dés de départ. Plus de caprice, de libre-arbitre, de libre jeu de l'imagination. L'artiste n'a pas le droit de choisir en temps d'absence de destin. Honnêteté du dispositif sériel. Dans l'après Auschwitz, il faut écrire avec Schoenberg, Thomas Mann et le *Doktor Faustus*, Hermann Hesse et *Le jeu de perles de verre*. La forme-Goethe qui a marqué de son sceau la culture allemande passe le relais à la forme-Schoenberg. Impossibilité de l'acquiescement, le non du *Kaddish* à l'enfant qui n'est pas né, terreur de l'acceptation, refus du survivant. Dette en forme de tâche. Communiquer inlassablement ce destin de l'absence de destin, faire savoir ce Je qui a, pas à pas, vécu jusqu'au bout : « Tout le monde avançait pas à pas, tant que c'était possible : moi aussi j'ai fait mes pas, pas seulement dans la file de Birkenau, mais déjà à la maison. J'ai avancé pas à pas avec mon père, et puis avec ma mère... Moi aussi, j'ai vécu un destin donné. Ce n'était pas mon destin, mais c'est moi qui l'ai vécu jusqu'au bout »²⁷. Une tradition après Auschwitz.

NOTES

1. F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, ch. 20, p. 133-134, *Oeuvres Philosophiques complètes*, t. 1, Gallimard, Paris, 1977 (en all. p. 112 de l'éd. Schlechta).
2. I. Kertesz, *Le chercheur de traces*, Actes Sud, Paris, 2003, p. 86.
3. Cf. Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus, Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M. 1998.
4. W. Benjamin, « *Les Affinités électives de Goethe* », *Essais*, trad. franç. Denoël Gonthier, Paris, 1983, p. 65.
5. *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* VII. 249. Eintrag Warburg vom 3.4.1929.
6. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1089-1095.
7. *Ibid.*, v. 144-147 et 179-185.
8. J. W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, acte I, scène I, v. 10-12.
9. N. Loraux, *La voix endeuillée*, Le Seuil, Paris, 1999.
10. *Ibid.*, acte V, scène 3, v. 1936-39.
11. *Ibid.*, acte V, scène VI, v. 2151-2157.

12. Cf. *Ibid.*, acte IV, sc. 1, v. 1375 et sq.
 13. *Ibid.*, acte III scène I, v. 1131 et sq.
 14. *Ibid.*, acte III, scène 3, v. 1358-61.
 15. *Ibid.*, acte IV, scène 5, v. 1712-1716.
 16. Cf. pour la composition d'*Iphigénie en Tauride*, la présentation de H. Loiseau, dans l'édition Aubier, Paris, s.d.
 17. S. Freud, "Prix Goethe 1930", dans *Résultats, Idées, Problèmes*, II, P.U.F., Paris, 1985, p.183.
 18. J. W. Goethe, *Tasso*, acte V, sc. V, v. 3427-3431.
 19. Cf. La lettre de Gluck au *Mercure de France* à la veille des représentations d'Iphigénie en Aulide en 1773.
 20. F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, ch. 3 et 19.
 21. I. Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Actes Sud, Arles, 1995, p. 157.
 22. Cf. I. Kertész, « Die exilierte Sprache » in *Die exilierte Sprache*, trad. all. de Kristin Schwamm, Suhrkamp, 2004. Cf. Aussi D. Cohn, « Sartre avec Kertész : vie et destin après Auschwitz », in *La règle du jeu*, n°7, 2005.
 23. I. Kertész, *Être sans destin*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 343.
 24. I. Kertész, « Die exilierte Sprache » *op. cit.*, p. 209-210.
 25. Cf. *Ibid.*, *op. cit.*
 26. Cf. *Ibid.*, p. 111-112 ; cf. aussi D. Cohn, « Sartre avec Kertész : vie et destin après Auschwitz », in *La règle du jeu*, n°7, 2005.
 27. I. Kertész, *Être sans destin*, *op. cit.*, p. 356.
-

INDEX

Index chronologique : XIXe siècle

Index géographique : Europe

AUTEUR

DANIÈLE COHN

Normalienne, agrégée de philosophie, habilitée à diriger des recherches en esthétique, enseigne actuellement l'esthétique et la philosophie de l'art à l'EHESS et à l'Ecole normale supérieure. Spécialiste de Goethe et de l'esthétique allemande, elle a traduit et préfacé les *Ecrits d'esthétique* de Wilhelm Dilthey (Cerf, 1995), *Hercule à la croisée des chemins* d'Erwin Panofsky (Flammarion, 1999) et publié *La Lyre d'Orphée*, Goethe et l'esthétique (Flammarion, 1999). Elle dirige aux Editions Rue d'Ulm la collection AESTHETICA dans laquelle elle a traduit et préfacé *Sur l'origine de l'activité artistique* de Konrad Fiedler (2003) et édité *Y voir mieux, y regarder de plus près*, autour d'Hubert Damisch (2003). Co-Auteur avec Fernando Gil et Paulo Tunhas d'*Impasses*, elle a publié en 2004 les *Aphorismes* de Konrad Fiedler, Editions Images modernes. Membre du Comité de rédaction de la revue *Critique*, elle appartient aussi à la Revue francophone d'esthétique. Auteur de nombreux articles, co-responsable de l'édition des œuvres de Louis Marin, elle est Visiting Professor à Johns Hopkins University, Baltimore. Elle écrit actuellement, pour les éditions Hazan, un livre sur L'esthétique, les arts et le sens commun.